



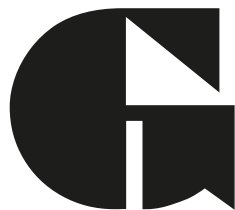
# MULTIMEDIALITÀ DELLA NOZIONE DI SCHEMA E STRATEGIE DI LETTURA DEGLI SCHEMI ICONOGRAFICI

*Maria Luisa Catoni*

**ABSTRACT.** On the basis of a small selection of ancient Greek literary sources, this paper concentrates on the multimediability of the schemata, also highlighting the role that ancient reflections played in the codification, crystallization and tradition of the *schemata*. The second part of the paper proposes the analysis of a concrete figurative case in order to highlight the consequences, in terms of meanings, of the multimediability of *schemata*: through the analysis of a *sikinnis*-dance schema represented on three drinking cup tondos, their new meanings are hypothesized, which should be significant for the symposiasts, i.e. the intended users of the cups.

**PAROLE CHIAVE:** Danza antica, Arte Greca, Ceramica figurata, Multimediabilità

1.



li *schemata* visuali, pur specifici culturalmente, giocano probabilmente ruoli simili in tutte le culture umane: attraverso la ripetizione delle forme, all'interno di contesti più o meno codificati come

sono il rito o *technai* specifiche (come quelle atletiche, coreutiche, figurative, di etichetta pubblica), figure convenzionali, anche del corpo, tendono a cristallizzarsi nella forma. La convenzionalità, la codificazione e la cristallizzazione, che alimentano a loro volta la trasmissibilità degli *schemata*, si pongono in un rapporto variabile, e da indagare caso per caso, con la realtà, con i significati, con i contesti e gli *habitus* percettivi, culturali,

\* Scuola IMT Altì Studi Lucca

rituali, sociali e tecnici<sup>1</sup>. Tale rapporto può configurarsi come un rapporto di tensione, per esempio fra lo *schema* e i significati che esso veicola, ma anche come un rapporto di rafforzamento, capace di favorire la formazione, la permanenza e la pervasività, anche multimediale, di un vocabolario di forme relativamente stabile ed efficace nel dar figura a valori condivisi e favorirne la diffusione.

Le culture visuali di ambito greco, analizzate nei loro specifici contesti, offrono moltissime testimonianze, documentate figurativamente e/o letterariamente, utili a indagare il funzionamento del rapporto fra *schemata*, significati e contesti. Basta richiamare esempi ben noti ed indagati, come sono gli *schemata* pertinenti all'etichetta pubblica del cittadino ad Atene, utilizzati entro generi figurativi specifici, oppure gli *schemata* utilizzati nei diversi contesti figurativi di tipo erotico o funerario o orchestico o rituale e così via<sup>2</sup>.

Fra le circostanze che rendono la civiltà greca un caso di particolare interesse c'è che oltre al livello delle pratiche, dell'uso cioè degli *schemata*, essa riservò una esplicita ed estesa produzione riflessiva, particolarmente intensa a partire dal IV secolo a. C., alla definizione del termine *schema*, alla identificazione e all'analisi dei diversi *schemata*, delle loro funzioni, contesti e ambiti di uso, alle circostanze e conseguenze della loro stabilità o instabilità formale, al rapporto fra *schemata* e mimesi, fra *schemata* e *technai* e fra la tendenziale (o auspicata) stabilità degli *schemata* e i cambiamenti (dei contenuti, dei valori, delle pratiche, delle società). Accanto alle consapevoli riprese e rielaborazioni in età post-antica di specifiche formule iconogra-

fiche o soluzioni stilistiche antiche, fu proprio questa tematizzazione e questa grande energia riflessiva, che riguardò anche le dimensioni della convenzionalità, ripetibilità e multimedialità degli *schemata*, a giocare un ruolo decisivo nel favorirne la sopravvivenza e la tradizione ben oltre i limiti geografici e cronologici delle diverse società che li coniarono. Va sottolineato che la danza è una delle pratiche che le riflessioni antiche fanno emergere come più rilevanti in relazione, in particolare, alla codificazione, ripetibilità e multimedialità degli *schemata*.

Scopo di questo intervento non è dunque tanto indagare casi specifici di impiego di *schemata* in ambito figurativo che possano al meglio chiarire il ruolo della danza nel processo di codificazione degli *schemata* o i modi e le implicazioni della mobilità di questi ultimi fra media diversi; si intende invece porre l'accento su come nell'antichità greca la multimedialità venne identificata come uno dei tratti più rilevanti, e allo stesso tempo socialmente e politicamente pericolosi, degli *schemata*, un tratto in grado di garantire loro – e ai valori ad essi associati – la più grande pervasività.

## 2.

Una premessa è necessaria: l'analisi degli impieghi e delle diverse definizioni del termine *schema* reperibili nelle fonti scritte di ambito greco conduce ad individuare un vasto ambito di pratiche accomunate dalla grande rilevanza della componente visuale e della nozione di mimesi (Catoni 2008). Si tratta di un ambito nel quale si trovavano insieme le pratiche della descrizione e classificazione di entità percepibili – oggetti, animali, piante, posture del corpo umano,

<sup>1</sup> Per rimanere unicamente nell'ambito dello studio degli *schemata* in relazione alla gestualità, si vedano Armstrong 1995; Bremmer - Roodenburg 1991; Catoni 2008; Catoni 2013; Corbinea-Hoffmann - Nicklas 2002; Baggio 2004; Franzoni 2006; Gombrich 1960.

<sup>2</sup> Si vedano, almeno, Bremmer-Roodenburg 1991; Corbinea-Hoffmann - Nicklas 2002; Baggio 2004; Celentano - Chiron - Noël 2004; Catoni 2008; Bellia 2009; Bellia 2013; Catoni 2016. Non possiamo citare qui tutti gli studi che si occupano di danze specifiche e di contesti rituali o sociali specifici: si menziona solo, a titolo esemplificativo, Delavaud-Roux 2019; Delavaud-Roux 2011; Smith 2010; Ceccarelli 1998; Delavaud-Roux 1995; Delavaud-Roux 1993; Delavaud-Roux 1994. Sul problema metodologico relativo all'uso delle fonti, in relazione alle danze antiche, si vedano Naerebout 1997 e, di grande utilità con riguardo alle iconografie, Todisco 2012, in particolare vol. II.VIII. Di particolare rilevanza dal punto di vista metodologico Calame 2019<sup>2</sup>;

terre, costellazioni – e della descrizione e classificazione di entità invisibili come numeri, elementi primi, atomi, ma anche caratteri, valori e tratti interiori degli esseri umani. Entrambi i tipi di osservazione, descrizione e classificazione prendevano a fondamento, non unico ma primo, lo schema, cioè la figura generale, il contorno, la silhouette. È abbastanza ovvio che, nel caso di oggetti invisibili, come per esempio i numeri, gli elementi primi o l'*ethos* di una persona, entrava in gioco una declinazione assai problematica della nozione di mimesi, sfera entro la quale un greco antico avrebbe incluso pratiche che oggi classificheremmo in modo molto diverso.

Un punto va ancora sottolineato. Il carattere di assoluta e non ambigua leggibilità dello *schema*, che garantisce un patto di verità fra *schema* e contenuto imitato, caratterizza sia ambiti come la geometria, la medicina, la fisica, la botanica, la zoologia e così via, sia alcune *technai* “figurative” che imitano altre entità, pur astratte, come sono i caratteri, le emozioni e le passioni dell'animo umano. Valgono anche, soprattutto, per alcune arti mimetiche destinate ad occupare lo spazio pubblico. Furono proprio queste che, con particolare intensità nel corso del IV secolo a.C., suscitano un particolare interesse da parte della nascente filosofia politica in relazione, in particolare, all'educazione dei cittadini<sup>3</sup>.

Da queste riflessioni emergono tre dati rilevanti nel nostro contesto:

1) La *mousiké* – parole, musica e danza – è l'arte mimetica ritenuta più capace di esercitare una mimesi senza mediazioni del contenuto imitato, e perciò di plasmare l'animo dei cittadini;

2) Gli *schemata* tagliano trasversalmente tutti i media ed è anche per questo che, per esempio secondo Platone, una volta esercitato il più stretto controllo sulla tecnica mimetica più importante, cioè la *mousiké*, esso può poi essere esteso a tutte le altre arti mimetiche.

3) Un cittadino, semplicemente esposto, anche attraverso la pratica in prima persona, alle parole come anche agli *schemata* di vizi o di virtù, ne introietta automaticamente il contenuto, conformando il proprio animo e i propri comportamenti ai valori oggetto di mimesi. In altre parole gli *schemata*, in virtù della loro stabilità formale e multimedialità, sono ritenuti capaci di costruire il vocabolario gestuale dei cittadini e di istillare nel loro animo i valori corrispondenti.

Quest'ultimo punto è di particolare importanza nel nostro contesto. Fra i molti testi utili a illustrare alcune delle formulazioni antiche di questa idea, si può richiamare un brano della ben nota disamina delle diverse modalità del racconto poetico nella *Repubblica* platonica; Socrate, in dialogo con Adimanto, prima di passare ad esaminare strumenti, ritmi e armonie, conclude la trattazione dei contenuti delle narrazioni poetiche.

ἢ οὐκ ἴσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθῃ τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν;

Perché non ti sei reso conto che le imitazioni, se dalla fanciullezza passano agli adulti si consolidano in ethe e natura, sia riguardo al corpo che alla voce che al pensiero?

(Platone, *Repubblica*, III, 395c-d, trad. Lozza 1990 leggermente modificata)

Proprio a questa convinzione sono riconducibili molte delle considerazioni platoniche di natura politica riguardo alle arti mimetiche e agli *schemata*, ritenuti importanti strumenti per garantire la stabilità dello Stato o, al contrario, pericolosi mezzi per minarla. Su questo tipo di convinzione fanno perno, per esempio, le dettagliate riflessioni platoniche su quali contenuti sia opportuno rappresentare nella città, con quali mezzi – cioè con quali *schemata* visivi, parole, armonie, ritmi e stili – sia lecito rappresentarli e con quali criteri sia giusto valutare le opere mimetiche ma, soprattutto, su chi sia competente nel valutare gli effetti etici che le opere mimetiche po-

<sup>3</sup> Marrou 1948; Morrow 1960; Anderson 1966; Brelich 1969; Griffith 2001; Nightingale 2001; Lee Too 2001.

tevano produrre sui cittadini (si veda per esempio, di particolare importanza per il ruolo della danza nell'educazione dei giovani cittadini, i libri secondo e settimo delle *Leggi* platoniche). È all'interno di questi contesti riflessivi, relativi soprattutto alla corretta e più vantaggiosa educazione dei giovani, che la multimedialità degli *schemata* emerge come un dato ovvio, che quasi non necessita di specifica argomentazione. Come dato altrettanto ovvio emerge il ruolo preminente della *mousiké* in quanto – tra altre caratteristiche – arte mimetica dinamica, che ha il movimento fra i propri strumenti di imitazione e anche per questo riesce a realizzare imitazioni più capaci di altre di plasmare l'animo dei cittadini. Una delle conseguenze di queste considerazioni è l'indiscussa importanza della *mousiké* nell'educazione dei giovani. Nella concezione platonica della *Repubblica* circa il ruolo dello Stato nell'esercitare il più stretto controllo su questa arte mimetica, che a sua volta deve modellarsi sulla parola, essa assume un ruolo guida: le regole stabilite per l'esercizio, da parte dello Stato, del più stretto controllo sulla *mousiké* potranno poi agevolmente estendersi a tutte le altre arti mimetiche così da indurre non solo i poeti ma anche tutti gli altri *demiourgoi* ad introdurre nelle loro opere l'immagine dei buoni *ethe* (Platone, *Repubblica*, III, 401 b). Dopo aver dunque concluso (Platone, *Repubblica*, 400d-e) che la perfezione delle parole (*eulogia*) e dell'armonia (*euarmonia*), l'eleganza (*euschemosyne*) e l'euritmia caratterizzano – e producono – la perfezione del carattere (*euetheia*), queste stesse conclusioni vengono estese a tutte le altre arti mimetiche:

Ἔστιν δὲ γέ που πλήρης μὲν γραφικὴ αὐτῶν καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη δημιουργία, πλήρης δὲ ὕφαντικὴ καὶ ποικιλία καὶ οἰκοδομία καὶ πᾶσα αὐτὴ τῶν ἄλλων σκευῶν ἐργασία, ἔτι δὲ ἡ τῶν σωμάτων φύσις καὶ ἡ τῶν ἄλλων φυτῶν· | ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις ἐνεστὶν εὐσχημοσύνη ἢ ἀσχημοσύνη, καὶ ἡ μὲν ἀσχημοσύνη καὶ ἀρρυθμία καὶ ἀναρμοστία κακολογίας καὶ κακοθεσίας ἀδελφά, τὰ δ' ἐναντία τοῦ ἐναντίου, σώφρονός τε καὶ ἀγαθοῦ ἦθος, ἀδελφά τε καὶ μιμήματα.

Le medesime caratteristiche improntano anche la pittura e tutte le arti simili: la tessitura, il ricamo, l'architettura e tutto quanto riguarda l'arredamento, la natura dei corpi e delle piante di

ogni tipo. In tutto ciò, infatti può esserci eleganza (*euschemosyne*) o ineleganza (*aschemosyne*). E l'ineleganza (*aschemosyne*), l'assenza di ritmo e l'assenza di armonia sono affini alla volgarità del linguaggio e del carattere, e all'inverso i pregi contrari sono affini e imitazioni (*mimemata*) di un carattere saggio e onesto.

(Platone, *Repubblica*, III, 410a, trad. Lozza 1990 leggermente modificata)

È proprio su questo tipo di considerazioni che Platone fonda la centralità dell'educazione musicale: essa viene ad assumere un ruolo guida e la *mousiké* diviene una sorta di "arte totale", capace di fornire a chi sia ad essa educato gli strumenti per riconoscere l'*euschemosyne* e l'*aschemosyne* in ogni ambito:

Ἄρ' οὖν, ἦν δ' ἐγώ, ὦ Γλαύκων, τούτων ἕνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ρυθμὸς καὶ ἄρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην, καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα, ἐάν τις ὀρθῶς τραφεῖ, εἰ δὲ μὴ, τοῦναντίον; καὶ ὅτι αὐτῶν παραλείπομένων καὶ μὴ καλῶς δημιουργηθέντων ἢ μὴ καλῶς φύντων ὀξύτατ' ἂν αἰσθάνοιτο ὁ ἐκεῖ τραφεῖς ὡς ἔδει, καὶ ὀρθῶς δὴ δυσχεραίνων τὰ μὲν καλὰ ἐπαινοῖ καὶ χαίροι καὶ καταδεχόμενος εἰς τὴν ψυχὴν τρέφοιτ' ἂν ἀπ' αὐτῶν καὶ γίγνοιτο καλὸς τε κάγαθός [...]

Non è forse vero, Glaucone, – io ripresi – che per queste ragioni l'educazione decisiva è quella nella *mousiké*, in quanto il ritmo e l'armonia penetrano fino in fondo all'animo e lo toccano nel modo più vigoroso infondendogli eleganza e rendono elegante chi sia correttamente educato mentre accade il contrario a chi non lo sia? E inoltre, chi possiede una sufficiente educazione nella *mousiké* può accorgersi con grande acutezza di ciò che è brutto o imperfetto nelle opere d'arte o in natura, dispiacendosi a buon diritto, mentre sa approvare e accogliere con gioia nel suo animo ciò che è bello, e nutrirsi e diventare un uomo onesto [...]

(Platone, *Repubblica*, III 401d-e, tra. Lozza 1990 leggermente modificata)

### 3.

Una delle caratteristiche più interessanti riconosciuta agli *schemata* visuali, di cui ci occupiamo qui, è la loro trasversalità ai più diversi *media*, dalla *musiche* alle *technai* ginnastiche, di cui la danza era parte, all'etichetta gestuale pubblica, fino alle forme di mimesi statica come pittura e scultura. Il rapporto di reciproca porosità che nell'antichità legava fra loro, attraverso gli *schemata*, diverse arti mimetiche è

testimoniato da moltissime fonti, sia visuali sia letterarie. Ed è proprio in questi contesti che la danza emerge come una delle *technai* più rilevanti. Tale rapporto e il ruolo della danza erano, per esempio, ancora ben presenti ad Ateneo, che guardava l'antichità greca da una distanza di molti secoli.

ἔστι δὲ καὶ τὰ τῶν ἀρχαίων δημιουργῶν ἀγάλματα τῆς παλαιᾶς ὀρχήσεως λείψανα. διὸ καὶ συνέστη τὰ κατὰ τὴν χειρονομίαν ἐπιμελεστέως διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν· ἐζήτουν γὰρ κἂν ταύτη κινήσεις καλὰς καὶ ἐλευθερίου, ἐν τῷ εὖ τὸ μέγα περιλαμβάνοντες, καὶ τὰ σχήματα μετέφερον ἐντεῦθεν εἰς τοὺς χορούς, ἐκ δὲ τῶν χορῶν εἰς τὰς παλαίστρας. καὶ γὰρ ἐν τῇ μουσικῇ κἂν τῇ τῶν σωματίων ἐπιμελείᾳ περιεποιούντο τὴν ἀνδρείαν καὶ πρὸς τὰς ἐν τοῖς ὅπλοις κινήσεις ἐγυμνάζοντο μετὰ τῆς ᾠδῆς·

D'altro canto anche le statue degli antichi artefici sono residui delle antiche danze. È questa la ragione per cui ciò che riguarda la *cheironomia* è più curato. Cercavano infatti, anche in essa, movimenti belli e nobili, includendo nella perfezione la grandezza. E trasferivano gli *schemata* di lì ai cori, e poi dai cori nelle palestre. E infatti nella *mousiké* e nella cura del corpo ottenevano il coraggio e per giungere a ben eseguire i movimenti in armi si esercitavano con l'accompagnamento di canti.

(Ateneo, *Deipnosophisti*, XIV 629b-c)

Come è evidente da questo brano, scelto fra molti, Ateneo trovava ancora nelle sue fonti ampia documentazione non solo dell'importanza della danza ma anche del fatto che gli stessi *schemata* elaborati e codificati nella *techne* orchestrale potevano poi essere impiegati nel contesto di altre *technai*; questo tratto di multimedialità degli *schemata*, secondo Ateneo, garantiva non soltanto la trasmissione delle forme ma anche dei valori ad esse associati.

È difficile per noi comprendere appieno il funzionamento di questo legame così stretto fra arti che oggi tendiamo ad includere entro generi molto diversi e che sono fruite in modi e da pubblici diversi.

Eppure, per l'antichità, sono moltissime le testimonianze che documentano questa circolazione e multimedialità degli *schemata*. Allontanandoci per un momento dall'ambito riflessivo delle fonti scritte ma sulla scorta del fatto che esse documentano questo speciale tratto di multimedialità degli *schemata*, può essere proficuo condurre indagini sperimentali sulla documentazione figurativa al fine di rintracciarne eventualmente le tracce e, magari, valutare le modalità e le conseguenze di tale multimedialità. Le rappresentazioni di *schemata* di danza da parte di *technai* mimetiche statiche come pittura, scultura e rilievo, presentano da questo punto di vista vantaggi notevoli e non, come è stato ampiamente e convincentemente argomentato, al fine di ricostruire la realtà delle danze antiche<sup>4</sup>, quanto piuttosto per provare ad indagare la funzione degli *schemata* di danza entro i contesti figurativi (e d'uso) in cui sono impiegati e, in particolare, le eventuali implicazioni del loro uso entro media statici.

Tre coppe attiche a figure rosse<sup>5</sup> possono fornire un esempio utile ad illustrare brevemente il punto.

4 Basti qui citare soltanto Naerebout 1997.

5 Coppa attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita a Douris. Ca. 480 a. C. London, British Museum E 53; Beazley, ARV<sup>2</sup>: 435.87; The Beazley Archive n. 205133. Coppa attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita a Douris. Ca. 480 a. C. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz Antikensammlung F 2289; Beazley, ARV<sup>2</sup>: 435.95; The Beazley Archive n. 205141. Coppa attica a figure rosse (tondo). Attribuita a Makron. Ca. 490-480 a. C. The J. Paul Getty Museum 86.AE.292; Beazley Addenda<sup>2</sup>: 247; The Beazley Archive n. 275980.

(6) Catoni 2010; Lissarrague 2013; Heinemann 2016.



Le Figg. 1 e 2 riproducono i lati esterni di due diverse coppe, decorati con la rappresentazione di simposiasti adulti dediti ad un *komos* simposiale, il momento cioè nel quale, dopo il simposio, i bevitori, in gruppo, si riversano per le strade danzando e cantando. Sull'esterno della coppa oggi a Londra (Fig. 1) il comasta centrale è raffigurato in una postura riconducibile ad uno schema di danza identificabile con quella che le fonti chiamano *sikinnis*. Sul lato esterno della coppa conservata a Berlino (Fig. 2) è il penultimo comasta a destra ad essere raffigurato nella medesima postura. Nel tondo della coppa conservata a Malibu (Fig. 3), infine, è un giovane comasta imberbe e solo che, con il bastone nella destra e la coppa nella sinistra, si tiene in elegante equilibrio mentre esegue questo *schema*. Non entreremo qui nel dibattito fra studiosi relativo alla ricostruzione di questa danza, opera probabilmente impossibile come, in generale, per tutte le danze antiche. Ai nostri fini sono sufficienti le scarse informazioni che riusciamo a ricavare dalle fonti, scritte e figurate, e cioè che questa danza prevedeva verosimilmente, almeno in certe fasi, che il danzatore saltasse da una gamba all'altra mantenendo l'equilibrio e portando la gamba non in appoggio, flessa al ginocchio, verso l'alto. Ciò che interessa qui è riflettere sulle implicazioni della multimedialità degli *schemata* di danza e, più in particolare, di questo specifico tipo di multimedialità, nella quale lo *schema* resta riconoscibile come figura di danza; sulle implicazioni, per esempio, del passaggio da un medium dinamico, come è la danza, ad un medium statico come è la pittura vascolare e, ancora, sulle implicazioni dell'impiego di una particolare figura di danza nel contesto della raffigurazione di un *komos* simposiale su vasi per bere che, a loro volta, erano prodotti e decorati per l'uso primario da parte dei simposiasti.

Una prima, ovvia, implicazione riguarda dunque le caratteristiche delle due diverse *technai*, quella orchestica, di tipo dinamico, e la pittura, di tipo statico. Nel caso specifico, il pittore vascolare dovette

scegliere e ritagliare, dall'intera sequenza danzata, lo schema più caratteristico, in grado di rappresentare, per sineddoche, l'intero. Quel solo schema poteva dunque non soltanto richiamare all'osservatore l'intera sequenza danzata ma anche, fra i valori ad essa associati, quelli nei quali si riconoscevano i fruitori di quelle immagini. Veniamo così alla seconda delle implicazioni che abbiamo richiamato più sopra: nel caso delle coppe che vediamo riprodotte, i fruitori erano i partecipanti al simposio, che posavano il proprio sguardo su immagini come queste o che le vedevano emergere dal fondo della coppa man mano che la bevuta procedeva. Costoro conoscevano nel proprio corpo l'intera sequenza danzata ed erano in grado di leggere come parte di una sequenza e porre di nuovo in movimento, mentalmente, lo *schema* che vedevano rappresentato. La loro conoscenza di questa danza implicava poi, verosimilmente, anche la conoscenza delle sue difficoltà e soprattutto la consapevolezza del controllo corporeo necessario per eseguirla – una condizione non scontata nella situazione di generale ubriachezza nel simposio. Immagini come queste potevano ben far da stimolo ai discorsi e alle interazioni dei simposiasti, di cui possiamo in parte farci un'idea grazie alla poesia lirica arcaica e ad alcune, poche, iscrizioni che accompagnano le scene raffigurate: di fronte a immagini come queste avranno ben potuto intonare canti o fare battute sul giusto modo di bere, sulla misura e sull'eccesso, sulle conseguenze del bere smodato.

Il fondo di coppa riprodotto alla Fig. 3, per esempio, non mette in scena solo uno *schema* di *sikinnis*. Assume molta rilevanza figurativa, per esempio, il fatto che il giovane ragazzo che sta danzando quello schema, pur avendo bevuto, lo esegue con la più alta padronanza del proprio corpo, uno dei valori più importanti per un bravo cittadino, per lo più giovane, educato ai valori della misura e dell'autocontrollo: con notevole prestanza fisica, il giovane porta la gamba destra ben al di sopra della linea dei fianchi, pone il piede destro in posizione perfettamente ortogonale al terreno e allo stesso tempo riesce a mantenere il

mantello al suo posto, a tenere nella destra il bastone, attributo del bravo cittadino, e nella sinistra la coppa, che lo identifica come un degno partecipante ad un rituale dal sapore aristocratico.

Questo tondo di coppa mette in mostra insomma, attraverso questo particolare schema di danza, un perfetto cittadino, un *kaloskagathos* che sa godere dei piaceri riservati al suo status. Ma le implicazione del passaggio di uno schema di danza da un medium ad un altro e da un contesto ad un altro non si fermano qui. La *sikinnis*, come sappiamo da documenti sia letterari sia figurati, era strettamente associata ai satiri, esseri semiferini particolarmente eccessivi, soprattutto in relazione al bere vino e all'eros. Sono moltissimi i vasi da simposio decorati con scene cui prendono parte i satiri, il cui comportamento è spesso messo esplicitamente a confronto – e in ideale opposizione –, con quello che dovrebbe essere il modo umano, civile e misurato di bere, ritualizzato nel simposio<sup>6</sup>; fra i numerosi satiri dipinti su vasi da simposio, alcuni sono rappresentati nello *schema* che abbiamo osservato sulle coppe riprodotte sopra. Questa stessa danza, associata ai satiri, trovava largo impiego anche a teatro, in particolare nel genere del dramma satiresco. Si ricorderà a questo proposito il cratere di Pronomos<sup>7</sup> che mostra le fasi preparatorie o successive<sup>8</sup> a questo tipo di rappresentazione. Sul lato A, nel registro inferiore, il coreuta Nikoleos, che indossa maschera e costume da satiro ed è, come gli altri coreuti, identificato col nome inscritto, è raffigurato fra il poeta Demetrios e l'auleta Pronomos proprio mentre esegue la figura della *sikinnis* che abbiamo fin qui analizzato: è possibile che la posizione del suo piede destro, fuori dal campo figurato, sia un indicatore dinamico che, sbilanciando la figura in avanti, intenda evocare l'instabilità della figura subito dopo il salto.

#### 4.

Una delle connotazioni, dunque, che la rappresentazione di questo *schema* di danza su vasi per bere poteva portare con sé era la comparazione fra i simposiasti e i loro alter ego, gli esseri cui questa danza appartiene quasi per natura, cioè i satiri.

L'idea che gli stessi *schemata* fossero trasversali a diverse arti mimetiche non è una percezione generata dalla distanza con la quale Ateneo guardava all'antichità: i documenti, letterari e figurativi, che ci testimoniano il fenomeno sono moltissimi. Nei testi più antichi, il tema non è mai affrontato di per sé, come qualcosa che abbia bisogno di essere dimostrato; sembra piuttosto un dato. La danza, infatti, prevedeva momenti di codificazione "iconografica" che potevano favorire la ripetibilità e riconoscibilità degli *schemata* attraverso diversi media. Nei diversi media, tuttavia, e, soprattutto, nei diversi contesti d'uso degli oggetti sui quali gli *schemata* di danza potevano migrare ed essere rappresentati, quegli stessi *schemata* orchestici potevano assumere significati diversi, strettamente legati al contesto. Ciò che occorre sottolineare ancora, in ogni caso, è che la *technè* orchestica prevedeva una fase, quella dello *schema*, nella quale il movimento era come sospeso. E questo momento veniva percepito come molto prossimo ai prodotti di arti mimetiche statiche, come pittura e scultura. Il Socrate che, prendendo parte al simposio narrato da Senofonte, chiede un cambiamento rispetto alle danze che fino a quel momento hanno costituito l'intrattenimento degli ospiti, indica il tipo di danze che vorrebbe vedere invocando dei dipinti ed afferma che se i danzatori lì presenti «danzassero al suono del flauto gli *schemata* nei quali vengono dipinte le Grazie, le Ore e le Ninfe, credo che sarebbe di gran lunga meglio per loro e il simposio sarebbe molto più piacevole»<sup>9</sup>.

6 Cratere attico a figure rosse. Da Ruvo. Attribuito al Pittore di Pronomos. Ca. 400 a C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 81673; Beazley, ARV<sup>2</sup>: I336.1; Vasi Antichi 2009: 84-85; Taplin - Wyles 2010; Lissarrague 2013: 30; Molinari 2013.

7 Taplin 2010: 255-63.

8 Taplin 2010: 255-63.

9 Senofonte, *Simposio*, VII.1.5ss.



Questa consapevolezza della multimedialità degli *schemata*, dentro e fuori la danza, sembra un tratto di lungo periodo, che pare non essersi mai perduta anche grazie, per esempio, ai tardi commentatori di testi classici che, come Eustazio, pure guardavano all'antichità come a un mondo ormai molto lontano. Il permanere di questa consapevolezza e la sua tradizione è legata, credo, alla intensa attenzione riflessiva che la cultura greca riservò al ruolo e alla trasmissibilità degli *schemata* e allo statuto delle diverse *technai* in contesti anche molto diversi. Ce lo mostra bene un brano di Plutarco nel quale Ammonio, nello spiegare i tre elementi di cui è costituita la danza, propone una comparazione fra danza e melodia facendovi irrompere la pittura (come poco dopo la poesia) in funzione analogica, non distante da quanto aveva fatto Senofonte per bocca di Socrate: per cercare cioè di spiegare cosa sia lo *schema* in una danza, non trova miglior modo che evocare alla mente dei compagni gli *schemata* di cui fa uso la pittura.

Ἐφη δὲ τρί' εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν. ἢ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δ' αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσιν. φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ τὰς σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἶδεσιν ἐπιμῶνται.

Disse che essi (gli elementi della danza) sono tre: i passi, lo *schema* e la *deixis*. La danza consiste di movimenti e posizioni come la melodia consiste di note e intervalli. Nel caso della danza, le pause sono i limiti dei movimenti. Ora, i movimenti sono chiamati "passi", mentre "*schemata*" è il nome delle posizioni e attitudini verso i quali conducono e nei quali terminano i movimenti, come quando i danzatori compongono i loro corpi nello schema di Apollo o Pan o una Baccante, e mantengono quell'aspetto come se fossero immagini dipinte.

(Plutarco, *Quaestiones Convivales*, IX.15, 747c ss.)

#### BIBLIOGRAFIA

- Anderson, W. B. 1966, *Ethos and Education in Greek music*, Harvard University Press, Harvard.
- Armstrong D.F. et al. (eds.) 1995, *Gesture and the Nature of Language*, Cambridge

University Press, Cambridge.

- Baggio M. 2004, *I Gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, L'«Erma» di Bretschneider 2004, Roma.
- Beazley, ARV<sup>2</sup> - Beazley J. D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Clarendon Press, Oxford 1963
- Beazley Addenda<sup>2</sup> - Carpenter T.H.- Mannack T. - Mendonca M., *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV<sup>2</sup> and Paralipomena*, second edition, Oxford University Press, Oxford 1989.
- Bellia A. (ed.) 2013, *Musica, culti e riti dei Greci d'Occidente*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma.
- Bellia A. 2009, *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma.
- Brelch A. 1969, *Paides e parthenoi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Bremmer J.- Roodenburg H. (eds.) 1991, *A cultural history of gesture*, Polity Press, Cambridge.
- Calame C. 2019<sup>2</sup>, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les parthénées d'Alcman)*, Les Belles Lettres, Paris
- Catoni M.L. 2016, *Stylization of the body and embodied values in Classical Antiquity*, in «Pre-della. Journal of Visual Arts», 39: 3-11.
- Catoni M.L. 2013, «Mimesis and Motion in Classical Antiquity», in S. Leyssen- P. Rathgeber (eds.), *Bilder animierter Bewegung/Images of Animate Movement: Representations of Life*, Fink Verlag, München 2013, pp. 199-219.
- Catoni M.L. 2010, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Feltrinelli, Milano.
- Catoni M.L. 2008, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Ceccarelli P. 1998, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma.
- Celentano M.S.- Chiron P.-Noël M.P. (eds.) 2004, *Skhema/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Éditions Rue D'Ulm, Paris.
- Corbineau-Hoffmann A. - Nicklas P. (eds.) 2002, *Körper/Sprache. Ausdruckformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York.
- Delavaud-Roux M.H. 1993, *Les danses armées en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Delavaud-Roux M.-H. 1994, *Les danses pacifiques en Grèce Antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Delavaud-Roux M.-H. 1995, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

- Delavaud-Roux M.H. (dir.) 2011, *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- Delavaud-Roux M.-H. (dir.) 2019, *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- Franzoni C. 2006, *Tirannia dello sguardo*, Giulio Einaudi Editore, Torino. Gombrich E. 1960, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, Pantheon Books, London.
- Griffith M. 2001, *Public and Private in Early Greek Institutions of Education*, in Lee Too 2001, pp. 23-84.
- Heinemann A. 2016, *Der Gott des Gelages*, de Gruyter, Berlin-Boston.
- Lee Too Y.(ed.) 2001, *Education in Greek and Roman Antiquity*, Brill, Leiden, Boston Köln.
- Lissarrague F. 2013, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, Editions EHESS Paris.
- Lozza G. (a cura di) 1990, *Platone. La Repubblica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Marrou H. I. 1948, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Editions du Seuil, Paris.
- Molinari C. 2013, *Il nodo di Pronomos*, in «Dionysus ex machina» IV: 202-232.
- Morrow G. 1960, *Plato's Cretan City. A Historical Interpretation*, Princeton University Press, Princeton.
- Naerebout F. G. 1997, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: three preliminary Studies*, J.C. Gieben, Amsterdam.
- Nightingale A. W. 2001, *Liberal Education in Plato's Republic and Aristotle's Politics*, in Lee Too 2001, pp. 133-173.
- Smith T.J. 2010, *Komast dancers in Archaic Greek Art*, Oxford University Press, Oxford.
- Taplin O. - Wyles R. (eds.) 2010, *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford University Press, Oxford.
- Taplin O. 2010, *A Curtain Call?*, in Taplin - Wyles 2010: 255-263.
- Todisco L. (ed.) 2012, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, 3 voll., L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Vasi Antichi Napoli 2009, *Vasi Antichi. Museo Archeologico Nazionale Napoli*, Electa, Napoli.